

La formación artística de Vasco de la Zarza y el foco toledano

The artistic training of Vasco de la Zarza and the focus of Toledo

ISMAEL MONT MUÑOZ*

Resumen

Vasco de la Zarza fue uno de los maestros que más tempranamente incorporó las formas del Renacimiento en la arquitectura y la escultura castellanas del primer cuarto del siglo XVI. Esto ha llevado a diferentes autores a proponer que realizó un viaje a Italia, donde habría adquirido un rico bagaje artístico que le permitió crear algunos proyectos artísticos que destacan por la prematura utilización de las formas all'antica en la Castilla de los primeros años del quinientos, como el monumento fúnebre de El Tostado. Se han formulado diferentes teorías sobre su hipotético aprendizaje en Italia, pero su formación inicial castellana ha recibido menor atención, a pesar de que se trata de una base fundamental para comprender su figura y su producción artística. En este artículo presentamos algunas reflexiones sobre esta cuestión que vinculan los primeros pasos del aprendizaje artístico de Zarza al foco toledano y, concretamente, a Juan Guas y Sebastián de Toledo.

Palabras clave

Vasco de la Zarza, Juan Guas, Sebastián de Toledo, foco toledano, Ávila.

Abstract

Vasco de la Zarza was one of the masters who most early incorporated Renaissance forms into Castilian architecture and sculpture in the first quarter of the 16th century. This has led various authors to propose that he made a trip to Italy, where he would have acquired a rich artistic background that enabled him to create some artistic projects that stand out for their premature use of all'antica forms in Castile in the first years of the 16th century, such as the funeral monument of El Tostado. Various theories have been put forward about his hypothetical apprenticeship in Italy, but his initial Castilian training has received less attention, despite the fact that it is a fundamental basis for understanding his figure and his artistic production. In this article we present some reflections on this question that link the first steps of Zarza's artistic apprenticeship to the Toledo focus and, specifically, to Juan Guas and Sebastián de Toledo.

Keywords

Vasco de la Zarza, Juan Guas, Sebastián de Toledo, Toledo focus, Ávila.

* * * * *

* Profesor asociado del Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: ismaelmontmunoz@usal.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4124-4541>.

Vasco de la Zarza nació en el seno de una familia hidalga abulense en una fecha desconocida de fines del siglo XV. Fue hijo de Juan de la Zarza, quien está documentado en Ávila a través de varios testimonios escritos de las décadas de 1460 y 1470.¹ Entre ellos destaca un mandamiento de deslinde de tierras en la localidad de Grandes (Ávila) que data de 1474, en el que se le cita como “escudero”, término que se empleaba para designar a los hidalgos de sangre en Castilla durante los siglos XV y XVI.² Esta condición habría sido transferida por Juan de la Zarza a sus hijos, entre ellos Vasco.³ Desafortunadamente, no disponemos de fuentes históricas que nos permitan conocer el nombre de la madre. Por otra parte, tampoco tenemos ningún indicio sobre la posible dedicación de alguno de sus antecesores a la actividad artística.

Está documentado por vez primera en 1499, cuando fue registrado en el libro de gastos de fábrica de la catedral de Toledo por el cobro de una imagen de San Gregorio que talló para el retablo mayor de dicho templo. En el asiento se dejó constancia de que era vecino de Ávila.⁴ Su rastro se pierde hasta que en 1504 aparece citado como testigo en un documento notarial en el que la abulense Catalina Vela ratificó la venta de una casa efectuada por su marido, Cristóbal del Águila.⁵ Nuevamente se le menciona en un acta de 1506, en la que Zarza otorga un poder firmado en Ávila a su esposa María Castrillo para cobrar ciertas deudas. Reaparece en 1508 contratando, junto al maestro Pedro de Viniegra, las obras de renovación del claustro de la catedral abulense. A partir de esa fecha está documentado de manera más o menos continua hasta su muerte, acaecida en su ciudad a finales de septiembre de 1524. Una parte importante de su producción artística se centró en la catedral de Ávila, siendo el cabildo uno de sus principales clientes.⁶

La documentación conservada deja constancia de la vecindad de Zarza y su familia en Ávila de manera continua, por lo que el maestro probablemente residiera en dicha localidad desde su infancia. Este hecho plantea la posibilidad de que su formación pudiera comenzar en su lugar de origen, si bien parece que pudo ampliarse en Italia en algún momen-

¹ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2009, p. 73.

² DÍAZ DE DURANA, J. R., “La otra nobleza, la hidalguía. Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media”, en *Actas de la XLII Semana de estudios medievales*, Estella-Lizarrta, 21-24 julio 2015, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2016, pp. 333-358.

³ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1998, pp. 53-54.

⁴ Archivo de la Catedral de Toledo, Libro de obra y fábrica, n.º 794 (1499), f. 108.

⁵ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *Vasco de la Zarza...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁶ *Ibidem*, pp. 19-85; MONT MUÑOZ, I., *Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2022, pp. 42 y 236-237.

to de su vida, hecho que no se ha podido probar documentalmente.⁷ Ruiz-Ayúcar ha sido la única autora que ha propuesto que su aprendizaje pudo iniciarse en la órbita de Juan Guas,⁸ aunque no profundizó más al respecto. En este trabajo presentaremos una hipótesis sobre el entorno en el que podría haberse producido dicha formación, tomando como base una serie de paralelismos y rasgos formales en común entre algunos de sus proyectos arquitectónicos y escultóricos y los de Juan Guas y Sebastián de Toledo, maestros del foco toledano que desarrollaron parte de su actividad profesional en Ávila.

Entre las creaciones arquitectónicas de Zarza destaca la capilla de la Concepción, en la ex-colegiata de Ampudia (Palencia), que ha sido atribuida al maestro por varios autores.⁹ La construcción fue comisionada por Alonso Castrillo como lugar destinado a su enterramiento. Este personaje fue chantre y canónigo de la catedral de Ávila. Además, era pariente de Zarza debido a que María Castrillo —la segunda esposa del artista— era sobrina del eclesiástico.¹⁰ La obra fue levantada entre 1514 y 1515, según testimonia una inscripción pétreo que recorre los muros de la capilla. De planta cuadrada, se cubre con una bóveda de crucería estrellada [fig. 1] en la que los nervios cruceros se desdobl原因 para no cruzarse en el centro, donde Zarza trazó un rombo en cuyas claves confluyen los nervios que surgen de la bifurcación de los cruceros. En este diseño añadió los combados de trazado conopial, que forman un esquema floral de cuatro pétalos.

La excepcionalidad de esta bóveda reside en el hecho de cortar los nervios diagonales, que no se cruzan en el centro. El origen de este planteamiento en el ámbito castellano lo encontramos en la bóveda proyectada por Juan Guas en el ángulo noroeste del claustro de la catedral de Segovia. Su trazado supone una gran novedad por la duplicación de dos de los brazos de la estrella para obtener dos rombos simétricos en cuya intersección forman un rombo menor responsable de la interrupción de los nervios diagonales en las proximidades del polo.¹¹ La diferencia de la bóveda del claustro segoviano respecto a la de Ampudia reside en que en la obra de Zarza los nervios cruceros se desdobl原因 antes de que

⁷ *Ibidem*, pp. 67-103.

⁸ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación...*, *op. cit.*, p. 105.

⁹ El retablo y la decoración escultórica fueron atribuidos a Zarza en los siguientes estudios: AZCÁRATE, J. M.^a de, *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 96-104; y PORTELA SANDOVAL, F. J., "Vasco de la Zarza en Palencia", *Goya*, 127, 1975, pp. 18-21. Posteriormente le ha sido atribuido el proyecto completo de la creación de la capilla: RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación...*, *op. cit.*, pp. 306-307; y MONT MUÑOZ, I., *Vasco de la Zarza...*, *op. cit.*, pp. 558-597.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 43-45.

¹¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, p. 83.



*Fig. 1. Vasco de la Zarza. Bóveda de la capilla de la Concepción, 1514-1515.
Ex-colegiata de Ampudia (Palencia). Fotografía: Isabel García Muñoz.*



Fig. 2. Juan Guas. *Bóveda de la capilla de la Virgen de Fátima, 1482-1493. Monasterio de Santo Tomás (Ávila). Fotografía: autor.*

confluyen con el rombo central. Guas utilizó diseños basados en este mismo principio en otras bóvedas. Dos de ellas se encuentran en las capillas hornacinas de la iglesia del monasterio abulense de Santo Tomás. Una es la que cubre la capilla funeraria de García del Espinar y la otra sirve de cerramiento a la capilla de la Virgen de Fátima [fig. 2].¹² En esta última también se plasma la idea de trazar un rombo en el centro —aunque es diferente en cuanto que mantiene la clave central—, pero suprime los nervios cruceros. Otras bóvedas de Guas donde vemos este trazado se encuentran en el monasterio de El Parral¹³ y en el claustro del monasterio de San Juan de los Reyes, donde la mayor parte de las bóvedas presentan un cuadrado central en el que se apoyan los ocho terceletes.¹⁴

En el diseño de los combados Zarza no siguió la estela de Guas, sino la de Simón de Colonia, a quien se atribuye la bóveda del crucero

¹² Esta bóveda fue atribuida a Guas en *ibidem*, p. 88.

¹³ BARROSO BECERRA, M. y PINTO PUERTO, F., “Las bóvedas de terceletes sin diagonales. El caso de la capilla Riquelme de Jerez de la Frontera (Cádiz)”, en Huerta Fernández, S. y Gil Crespo, I. J. (coords.), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Vol. I*, Soria, 9-12 octubre 2019, Soria, Instituto Juan de Herrera, 2019, pp. 118-119.

¹⁴ *Ibidem*, p. 158.

de la catedral de Palencia, considerada la primera bóveda de combados en Castilla. Data de 1497 y con ella Colonia inició un camino que marcó la arquitectura castellana de las décadas posteriores. Guas también dio algunos pasos en la introducción de nervios curvos, pero no llegó a desarrollar esta vía al nivel que lo hizo Colonia en el foco burgalés.¹⁵ Por lo tanto, Zarza hizo una interesante combinación de diferentes referentes arquitectónicos, aunque su base está más estrechamente ligada a Toledo, a partir de la cual innovó creando un diseño muy original del que no conocemos otros ejemplos de su producción.

Otro de los principales proyectos arquitectónicos de Zarza es la capilla de la Caridad de Ávila, cuya construcción fue iniciada entre 1513 y 1514 por orden de la comunidad de monjas del convento de Santa María de Jesús en cumplimiento de las mandas testamentarias de la fundadora del cenobio, María Dávila, fallecida en 1511.¹⁶ En las dos capillas nuestro artista proyectó una banda epigráfica que recorre la parte alta de los muros, por debajo del arranque de la bóveda [fig. 1]. Este elemento está presente en algunas obras de Guas, que utilizó en la capilla del colegio de San Gregorio de Valladolid y en la iglesia del monasterio toledano de San Juan de los Reyes. Posteriormente fue asimilado por uno de los colaboradores de Guas, el maestro transmerano Martín de Solórzano, que lo empleó en la antigua librería de la catedral abulense, levantada en la década de 1490.¹⁷ La capilla que nos ocupa fue edificada con granito gris, pero en la única ventana del espacio Zarza utilizó la piedra caleña, que combina tonos amarillos y rojos, con la que dinamiza y enriquece estéticamente el vano [fig. 3]. La difusión de este recurso en la arquitectura abulense se debe a Guas, que lo había empleado en la capilla de San Antonio del convento abulense de San Francisco¹⁸ [fig. 4] y en la iglesia del citado monasterio de Santo Tomás.¹⁹

En lo que respecta a la escultura, la producción artística de Zarza presenta algunos rasgos en común con varias obras atribuidas a Juan Guas

¹⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, op. cit., p. 93.

¹⁶ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación...*, op. cit., pp. 308-310; CABALLERO ESCAMILLA, S., *María Dávila, una dama de la reina Isabel. Promoción artística y devoción*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2010, pp. 75-96.

¹⁷ La construcción de la librería fue estudiada en MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., "Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIX, 2002, pp. 197-232.

¹⁸ La intervención de Juan Guas en esta capilla fue estudiada en: LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. T., *El convento de San Francisco de Ávila y su restauración*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2014, pp. 42-47.

¹⁹ Existe un trabajo monográfico sobre el monasterio en el que se realizó un exhaustivo estudio sobre el proceso crono-constructivo del monasterio: CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, B., *Santo Tomás de Ávila: Historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2006. En esta obra se atribuyó el proyecto a Martín de Solórzano. Posteriormente, se puso bajo la autoría de Juan Guas, que habría puesto el desarrollo de las obras en manos de su aparejador Martín de Solórzano: GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El gótico español...*, op. cit., p. 158.



Fig. 3. Vasco de la Zarza. Ventana del muro sur de la capilla de la Caridad (Ávila), 1513/1514-h. 1530. Fotografía: Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Ávila. Proyecto de ejecución de rehabilitación de edificio para uso de hostel (1997).



Fig. 4. Juan Guas. Ventana de la capilla de San Antonio del convento de San Francisco (Ávila), fines del siglo XV. Fotografía: autor.

y el maestro Sebastián, que son especialmente significativos en el campo de la escultura funeraria. En primer lugar, es preciso recordar que Guas contrató en Ávila los sepulcros de Diego y Nuño del Águila para la iglesia del convento abulense de San Francisco (1488), actualmente desaparecidos.²⁰ Además, varios autores le han atribuido el monumento fúnebre de Pedro de Valderrábano [fig. 5] —labrado en 1468 para la catedral de Ávila— y han puesto en relación con el maestro otros sepulcros que fueron realizados para el templo abulense durante el último tercio del siglo XV que responden a modelos, formas y patrones iconográficos similares al citado de Valderrábano.²¹ Eduardo Ruiz-Ayúcar consideró obra de Guas la mencionada sepultura, así como las de Alonso Valderrábano y Rui

²⁰ RUIZ-AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1985, pp. 212-213.

²¹ *Ibidem*, pp. 61-65; MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *La huella de Juan Guas...*, *op. cit.*, pp. 24-25; PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano...”, *op. cit.*, pp. 280-281; y CABALLERO ESCAMILLA, S., *La escultura gótica de la catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2007, p. 181.



Fig. 5. Juan Guas. Monumento fúnebre de Pedro de Valderrábano, 1468. Catedral de Avila. Fotografía: autor.

González Dávila. Además, planteó la posibilidad de que fuese el autor de los monumentos fúnebres de Nuño González del Águila y Sancho Dávila, aunque precisó que la ejecución de este último manifiesta la intervención de un artista diferente respecto a los anteriores.²² Martínez Frías arrojó luz sobre esta cuestión al proponer que las obras citadas podrían considerarse creación de Guas y que la presencia de diferentes manos se debería a la participación del taller.²³ Estas hipótesis se han apoyado en que la labra de estas obras coincide con el período en que Juan Guas construyó la nueva fachada occidental de la catedral abulense y trasladó la antigua a la puerta norte. Otro argumento —no expuesto previamente— que podría respaldar esta atribución es el empleo de una losa de pizarra —que en la documentación se cita como “piedra negra de Toledo”²⁴— en el frente de la cama sepulcral de algunos de los monumentos fúnebres de la catedral [fig. 5], elemento que también se utilizó en los sepulcros que Guas contrató en el convento de San Francisco de Ávila.²⁵

Sin embargo, en anteriores estudios no se ha tenido en cuenta la existencia de algunos paralelismos entre los sepulcros abulenses con la escultura funeraria de Sebastián de Toledo, que mientras trabajaba a las órdenes de Guas en la catedral segoviana está documentado por un traslado a Ávila en 1486 cuya duración y motivación desconocemos.²⁶ En primer lugar, la figura de Sebastián de Toledo requiere una aclaración sobre su identidad, ya que algunos autores lo han considerado la misma persona que Sebastián de Almonacid, documentado entre 1494 y 1527.²⁷ Azcárate y Yarza defendieron que se trata de dos artistas diferentes, aunque podrían ser padre e hijo.²⁸ En época más reciente, Martínez de Aguirre reabrió este debate con un pormenorizado estudio en el que apoyó que se trata de la misma persona, basándose en un análisis estilístico comparado entre las obras documentadas de Almonacid en la catedral de Sevilla y el monasterio de El Parral con la portada del claustro de la catedral de

²² RUIZ-AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos...*, *op. cit.*, pp. 61-65.

²³ MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., *La huella de Juan Guas...*, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁴ Documentado por CABALLERO ESCAMILLA, S., *La escultura gótica...*, *op. cit.*, p. 178.

²⁵ RUIZ-AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos...*, *op. cit.*, pp. 212-213.

²⁶ HERNÁNDEZ, A., “Juan Guas. Maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIII, 1946-1947, p. 95.

²⁷ PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano...”, *op. cit.*, p. 286.

²⁸ Las principales aportaciones sobre este tema han sido realizadas en los siguientes estudios: AZCÁRATE, J. M.^a de, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 245-248; AZCÁRATE, J. M.^a de, “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, *Wad al-Hayara*, 1, 1974, pp. 7-34; GILMAN PROSKE, B., *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1951, pp. 185-187; YARZA LUACES, J., *La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 406-407; PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano...”, *op. cit.*, pp. 282-286; y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, 1992, pp. 314-317.

Segovia y una figura de San Juan conservada en el Museo de Segovia. De este modo, la actividad profesional de Almonacid estaría documentada durante un amplio período de más de cuarenta años.²⁹ Aunque no es el objeto de este estudio abordar la polémica sobre la identidad de Toledo/Almonacid, respaldamos la hipótesis de Martínez de Aguirre. Partiendo de esta base, nos centraremos en una serie de coincidencias existentes entre la producción escultórica de Zarza y la del maestro Sebastián.

En el frente de la cama sepulcral de Alonso de Valderrábano aparecen en el centro dos salvajes que sostienen el escudo del finado [fig. 6]. El esquema compositivo de este grupo presenta un interesante paralelismo con los pajes tenantes que sostienen el escudo del doncel en su sepulcro de la catedral seguntina [fig. 7]. Otra coincidencia se encuentra en la correa con hebilla que aparece sobre ambos escudos. En los dos sepulcros este grupo central aparece rodeado por decoración vegetal, que responde a modelos diferentes. Sin embargo, la ornamentación seguntina sigue un esquema muy parecido al de la laude de Diego del Águila, ubicada en la catedral abulense, de la que tenemos constancia que estaba esculpida en 1502.³⁰ Ambas presentan candelabros vegetales que sirven de soporte a roleos, flores y hojas de cardo que siguen modelos muy similares. El mismo esquema compositivo de los citados tenantes se repite en los ángeles portadores de los escudos de los sepulcros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel, así como en los salvajes del frente de la tumba de su hijo, Juan de Luna y Pimentel [fig. 8], que también fue enterrado en la capilla toledana de Santiago. Asimismo, debemos recordar que otro punto de conexión entre los sepulcros de la catedral de Ávila y las obras de Sebastián se debe a la presencia de los pajes a los pies de los yacentes en diversos monumentos fúnebres,³¹ aunque debemos valorar esta coincidencia en su justa medida. Si bien se trata de una figura característica de la escultura funeraria del foco toledano durante la segunda mitad del siglo XV, también aparece en algunos monumentos fúnebres burgaleses, como el de Alonso de Cartagena. Por lo tanto, constituye un elemento cuyo uso no se limitó a los trabajos de Guas y el maestro Sebastián. De las obras creadas o atribuidas a ambos artífices son buenos ejemplos los sepulcros de Pedro de Valderrábano, los de Álvaro de Luna [fig. 9] y Juana de Pimentel, Martín Vázquez de Arce [fig. 10], Sancho Dávila [fig. 11] y Rodrigo Campuzano —en la

²⁹ *Ibidem*, pp. 313-326.

³⁰ RUIZ-AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos...*, *op. cit.*, p. 81.

³¹ La presencia de esta figura en la escultura funeraria castellana fue estudiada en MIRANDA GARCÍA, C., "La idea de la fama en los sepulcros de la Escuela de Sebastián de Toledo", *Cuadernos de arte e iconografía*, 2, 3, 1989, pp. 117-124.



Fig. 6. Juan Guas. Detalle del sepulcro de Alonso de Valderrábano, fines del siglo XV. Catedral de Ávila. Fotografía: autor.



Fig. 7. Sebastián de Almonacid. Detalle del frente de la cama sepulcral de Martín Vázquez de Arce, fines del siglo XV-principios del siglo XVI (posterior a 1486). Catedral de Sigüenza. Fotografía: autor.



Fig. 8. Sebastián de Toledo. Detalle del frente de la cama sepulcral de Juan de Luna y Pimentel. Catedral de Toledo. Fotografía: autor.

sepulcros de Zarza: los de Íñigo López Carrillo y Bernaldino de Barrientos, lo que dotaría de sentido al espacio vacío de unos treinta centímetros que existe entre los pies de los yacentes y el muro. El de los González recuesta su cabeza sobre uno de sus brazos —apoyado sobre el yelmo—, siguiendo un modelo similar a los pajes que acompañan a los yacentes de Ávila, así como al del doncel, pero difiere respecto a estos en que no se encuentra sentado sobre sus piernas cruzadas, sino que las extremidades inferiores aparecen estiradas sobre la yacija, en lo que coincide con su homónimo del sepulcro de Álvaro de Luna. La innovación introducida por Zarza reside en la colocación de la mano derecha del personaje sobre el yelmo, que en los otros ejemplos descansa sobre una de las piernas o sobre el pie del finado, como observamos en la tumba del doncel. La representación del paje pervivió en la escuela de Zarza tras su fallecimiento, como pone de

iglesia de San Nicolás de Guadalupe—, que ha sido atribuido a Sebastián de Toledo. Según Sonia Caballero, el origen de esta figura podría estar en la catedral de Ávila.³² El único sepulcro labrado por Zarza que ha conservado el pajecillo es el de Rui González Castañeda y Beatriz González Velón [fig. 12], en la iglesia de San Nicolás de Bari de Madrigal de las Altas Torres (Ávila). La figura se ubica a los pies de doña Beatriz. Creemos que pudo existir otro paje o doncella que completase este conjunto,³³ de modo que habría uno por cada yacente, como en el sepulcro de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel. De esta forma, el monumento fúnebre adquiriría mayor coherencia, ya que genera la impresión de estar incompleto.

Consideramos que también pudo haber pajecillos en otros dos

³² CABALLERO ESCAMILLA, S., *La escultura gótica...*, *op. cit.*, p. 177.

³³ De haber existido una doncella, esta acompañaría a doña Beatriz y el paje estaría unido a don Rui.



Fig. 9. Sebastián de Toledo. Paje del sepulcro de Álvaro de Luna, 1489. Catedral de Toledo. Fotografía: autor.



Fig. 10. Sebastián de Almonacid. Paje del sepulcro de Martín Vázquez de Arce, fines del siglo XV-principios del siglo XVI (posterior a 1486). Catedral de Sigüenza. Fotografía: autor.



Fig. 11. Juan Guas/Sebastián de Toledo. Paje del sepulcro de Sancho Dávila, fines del siglo XV. Catedral de Ávila. Fotografía: autor.



Fig. 12. Vasco de la Zarza. Paje del sepulcro de Rui González Castañeda y Beatriz González Velón, primer cuarto del siglo XVI. Iglesia de San Nicolás de Bari. Madrigal de las Altas Torres (Ávila). Fotografía: Isabel García Muñoz.

manifiesto el enterramiento de Fernán Núñez Arnalte, labrado por Juan de Arévalo, oficial y yerno de Vasco.³⁴

Por otra parte, debemos tener en cuenta la utilización del yeso en el sepulcro de Pedro Valderrábano, así como en varios relieves también ubicados en la catedral de Ávila a los que nos referiremos más adelante.³⁵ Con este material Zarza creó los retablos de los evangelistas que flanquean el monumento fúnebre de El Tostado, el baptisterio y la portada de la capilla del Sagrario, tema que fue objeto de un interesante estudio de Miguel Sobrino.³⁶ Este autor además analizó algunos fragmentos de moldes de yeso encastrados en el muro del trascoro de la catedral de Ávila —construido por los discípulos de Zarza, Lucas Giraldo y Juan Rodríguez en la década de 1530³⁷— en los que encontró una correspondencia iconográfica con diversas obras que Zarza creó en la catedral, así como con el sepulcro de Pedro Valderrábano. Según Sobrino, estos relieves habrían servido como

³⁴ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación...*, *op. cit.*, pp. 382-387.

³⁵ SOBRINO GONZÁLEZ, M., "La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, 44, 2015, pp. 180-182.

³⁶ *Ibidem*, pp. 169-196.

³⁷ RUIZ-AYÚCAR Y ZURDO, M.^a J., *La primera generación...*, *op. cit.*, pp. 553-559.

modelo en el taller de Zarza, así como en el del autor del monumento fúnebre de Valderrábano y, una vez en desuso, fueron reaprovechados en la década de 1530 para la construcción del trascoro.

A las obras estudiadas por Sobrino, añadimos otras creadas por Zarza con yeso, que son el retablo de la capilla de la Concepción, en la ex-colegiata de Ampudia (Palencia); el sepulcro de Bernaldino Barrientos, en la iglesia del señorío de Serranos de la Torre (Ávila); así como el remate de la portada de la capilla de San Bernabé, en la catedral de Ávila. El escaso empleo del yeso en el arte castellano de la transición del siglo XV al XVI resulta de gran interés en cuanto que refuerza el vínculo entre Zarza y los sepulcros tardogóticos de la catedral. Por lo tanto, es posible que se produjera una transmisión del conocimiento del trabajo con este material del taller que creó dichos monumentos fúnebres al de Zarza, que a su vez este enseñó a sus oficiales, quienes realizaron diversos proyectos con el citado material tras el fallecimiento de su maestro.³⁸ Por otra parte, debemos tener en cuenta que el alabastro es otro de los materiales con los que nuestro escultor creó algunos de sus mejores trabajos. Las altas cotas de perfección que logró con esta roca hacen pensar que su formación debió de estar ligada a algún taller que dominase la labra de este material. En este sentido, no debemos perder de vista que Juan Guas es el único artista que está documentado en Ávila a fines del siglo XV por la creación de encargos artísticos realizados en alabastro.

Desde el punto de vista formal también existe un parecido evidente entre el citado sepulcro de Madrigal de las Altas Torres [fig. 13] y el monumento fúnebre de Fernando de Arce y Catalina de Sosa [fig. 14], en la catedral de Sigüenza, que ya fue puesto en relación por Orueta con el autor del monumento fúnebre del Doncel,³⁹ antes de que Azcárate atribuyese este último a Almonacid.⁴⁰ El paralelismo estilístico e iconográfico entre estas obras es evidente y se refuerza si atendemos a algunos detalles concretos. En ambos sepulcros, existe el mismo tratamiento de los pliegues de los mantos que cubren las dos figuras femeninas, que forman una sucesión de líneas prácticamente rectas paralelas entre sí. Tanto en la obra de Sigüenza como en la abulense, solo una parte del manto no cae hasta abajo, creando un vuelo que rompe la monotonía de las líneas verticales. Además, en esta parte aparece un pliegue muy característico que se dobla sobre sí mismo. Existe también una interesante

³⁸ MONT MUÑOZ, I., "Vasco de la Zarza...", *op. cit.*, pp. 215-227.

³⁹ ORUETA, R. de, *La escultura funeraria en España. Vol. I. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, p. 215.

⁴⁰ AZCÁRATE, J. M.^a de, "El maestro Sebastián...", *op. cit.*, pp. 7-34.



Fig. 13. Vasco de la Zarza. Sepulcro de Ruy González Castañeda y Beatriz González Velón, primer cuarto del siglo XVI. Iglesia de San Nicolás de Bari. Madrigal de las Altas Torres (Ávila).
Fotografía: Isabel García Muñoz.



Fig. 14. Sepulcro de Fernando de Arce y Catalina de Sosa, final del siglo XV-principios del siglo XVI. Catedral de Sigüenza. Fotografía: autor.

coincidencia en el modelo iconográfico y el estudio de las proporciones del caballero yacente de Álvaro de Luna, el anteriormente mencionado de Sancho Dávila —en la catedral de Ávila— y los de Zarza [fig. 15], de los cuales el mejor conservado es el de Íñigo López Carrillo, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. La diferencia más sustancial es la incorporación de la capa en el primero de ellos.

Por todo lo expuesto, los sepulcros de la catedral de Ávila podrían ser fundamentales para arrojar luz sobre el tema que nos ocupa. En primer lugar, debemos tener en cuenta los paralelismos ya expuestos entre los sepulcros de la catedral de Ávila, la escultura funeraria de Zarza y la del maestro Sebastián. Por otra parte, es preciso recalcar la coincidencia en el tiempo de los trabajos de Guas en la catedral de Ávila y la contratación de los monumentos fúnebres de Diego y Nuño del Águila del convento de San Francisco,⁴¹ con el trabajo conjunto del maestro francés y Sebastián de Toledo en las obras del claustro de la catedral de Segovia, así como el

⁴¹ RUIZ-AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos...*, *op. cit.*, pp. 283-287.



Fig. 15. De arriba hacia abajo: 1. Sebastián de Toledo. Yacente del sepulcro de Álvaro de Luna, 1489. Catedral de Toledo. Fotografía: autor. 2. Juan Guas/Sebastián de Toledo. Yacente del sepulcro de Sancho Dávila, fines del siglo XV. Catedral de Ávila. Fotografía: autor. 3. Vasco de la Zarza. Yacente del sepulcro de Bernaldino de Barrientos, primer cuarto del siglo XVI. Museo de Ávila (procedente de la iglesia del señorío de Serranos de la Torre, Ávila). Fotografía: Isabel García Muñoz.

viaje de este último a Ávila en 1486.⁴² La unión de estos factores nos lleva a pensar en que la colaboración entre Guas y Sebastián podría resolver las dudosas atribuciones de los sepulcros abulenses que tradicionalmente se han considerado creaciones de Guas o de su órbita. Esto respaldaría la hipótesis de Pérez Higuera sobre la posible integración del maestro Sebastián en el taller de Guas, por lo que pudo existir entre ellos una relación profesional quizá similar a la que este último estableció con Egas Cueman, a quien además se ha considerado maestro de Sebastián

⁴² HERNÁNDEZ, A., "Juan Guas. Maestro...", *op. cit.*, p. 95.

de Toledo.⁴³ La prolífica actividad artística de Juan Guas se basó en la creación de un gran taller multidisciplinar, en el que el trabajo estaba perfectamente organizado y dividido por especialidades. De este modo, existía un grupo de canteros, entalladores, peones, etc.⁴⁴ En algunos de sus trabajos más destacados, Guas puso a Egas Cueman al frente de la labor escultórica. Entre ellos se encuentra el monasterio de San Juan de los Reyes o el Palacio del Infantado, donde aún se conserva la inscripción: “Esta casa hicieron Juan Guas e maestre Egas Cueman”. Cueman también trabajó como aparejador de los proyectos arquitectónicos de Guas, lo cual pone de manifiesto que su conocimiento iba más allá de la escultura.⁴⁵ Por lo tanto, la posible colaboración de Sebastián con Guas en los sepulcros abulenses no sería un caso aislado en el marco de la carrera profesional del maestro francés.

De haber ocurrido así, ambos habrían acaparado algunos de los encargos más destacados de la escultura funeraria abulense de las últimas décadas del siglo XV. Este taller dedicado a la labor arquitectónica y escultórica habría sido, por tanto, el principal en el que un joven abulense podría haberse integrado como aprendiz. Además, según la fecha de nacimiento de Zarza —que se estima debe corresponder a la década de 1470⁴⁶—, la actividad de Guas y el maestro Sebastián en Ávila debió de coincidir con la etapa de infancia y adolescencia de nuestro artista. La unión de las circunstancias que hemos expuesto y los paralelismos que se han destacado en este trabajo abren una nueva perspectiva sobre la posible formación de Zarza en el entorno de Juan Guas y Sebastián de Toledo.

⁴³ PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano y su entorno”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre 1999, Burgos, Institución Fernán González y Real Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, 2001, pp. 278-282.

⁴⁴ Sobre este tema se ha tratado ampliamente en: ALONSO RUIZ, B., “El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte*, extra 1, 2012, pp. 225-243; y LÓPEZ DíEZ, M., *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, el maestro de obras reales*, Segovia, Caja Segovia, 2006, pp. 111-300.

⁴⁵ PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano...”, *op. cit.*, pp. 263-286.

⁴⁶ MONT MUÑOZ, I., *Vasco de la Zarza...*, *op. cit.*, p. 43.